



*Pindorama* de Arnaldo Jabor.  
Largometraje. (Fragmento de fotograma).

# A imagem como a última das histórias possíveis em *Pindorama* de Arnaldo Jabor<sup>1</sup>

Marco Túlio Ulhôa

Universidade Federal Fluminense

Niterói-RJ, Brasil

mtulhoa@gmail.com

## Resumo

**TÍTULO:** A imagem como a última das histórias possíveis em *Pindorama* de Arnaldo Jabor

A história tecida pela imagem é uma das chaves de leitura do conceito de *Eras Imaginárias*, criado pelo poeta e escritor cubano José Lezama Lima. A proposta do estudo é realizar uma análise do filme *Pindorama*, do cineasta Arnaldo Jabor, apontando o "*logos poético*" da imagem como "*la última de las historias posibles*". Ao sobrepor signos (metáforas, mitos e alegorias) ao devir de uma paisagem cultural, conforma-se uma visão capaz de apontar a história e a cultura, como expressões sintetizadas através da imagem. Algo que permite, no filme, a apropriação da imagem cinematográfica como um impulso anacrônico que ressignifica a história e todo o aparato genealógico da cultura brasileira.

**Palavras-chave:** Eras imaginárias. Anacronismo. Imagem. História.

## Abstract

**TITLE:** The image as the last of the possible stories in Arnaldo Jabor's *Pindorama*

The story woven by the image is one of the keys to understanding the concept of *Imaginary Ages*, created by Cuban writer and poet José Lezama Lima. The purpose of this study is to analyze the film *Pindorama*, of the filmmaker Arnaldo Jabor, pointing the "*poetic logos*" of the image as "*the last possible history*". By overlaying signs (metaphors, myths and allegories) to becoming a cultural landscape, conforms to a view that lets you aim the history and culture as an expression using synthesized image. Something that allows, in the film, the appropriation of the cinematic image as a boost anachronistic that reframes the story and the whole apparatus herd of Brazilian culture.

**Keywords:** Imaginary ages. Anachronism. Image. History.

Em meio ao conturbado fim dos anos 60 e início dos 70, o filme *Pindorama* (1970) de Arnaldo Jabor desponta no seio da ditadura militar brasileira como o representante oficial do cinema nacional no Festival de Cannes de 1971. Fruto de uma coprodução internacional entre a Vera Cruz, a Columbia Pictures e a Screen Gems do Brasil, o filme contou com um alto orçamento e angariou, mediante sua recepção por parte do público e da crítica, o *status* de obra cinematográfica experimental. Com o argumento, o roteiro e a direção assinados por Arnaldo Jabor, *Pindorama* é a primeira ficção do cineasta. Filme assumidamente influenciado pelas inovações estéticas promovidas pelo movimento do Cinema Novo durante a década de 1960 e pela produção de um dos seus percusores, o diretor Glauber Rocha<sup>2</sup>. Almejando estabelecer relações com a forma como o filme *Terra em Transe* (1967) fora cultuado pela natureza política de seu discurso artístico, momentos antes do decreto do Ato Institucional nº 5 pelo governo militar em 1968, *Pindorama* segue a mesma trilha conceitual da obra de Glauber Rocha, ao questionar os desdobramentos do golpe ocorrido em abril de 1964, via a representação de uma sociedade imaginária revelada como uma alegoria do processo histórico que resultou na sua formação da sociedade brasileira. Entretanto, a tese transhistórica defendida pelo filme *Pindorama* apresenta as suas especificidades, como uma proposta que se detém não só em produzir uma amalgama do processo civilizatório desencadeado na colonização do território brasileiro, mas em realizar tal empreitada tendo em vista o arcadismo dos elementos e das evidências plásticas que integram os fatos da cultura nacional.

68

O substantivo próprio 'Pindorama', que na língua geral dos índios tupis significa "terra das árvores altas", ou "terra das palmeiras", é o nome como eram conhecidas por seus habitantes, no período pré-colombiano, partes das regiões que mais tarde formariam o Brasil. No filme, Pindorama é o nome emprestado a uma cidade imaginária situada temporalmente no século XVI. Fundada por Dom Sebastião de Sousa, Pindorama é, no presente fílmico, uma província desobediente à coroa portuguesa. A anarquia imperante no povoado é o fato que leva alguns de seus habitantes a partirem em encontro de Dom Sebastião, que tempos atrás fora afastado de Pindorama ao se opor as vontades de seus poderosos, a fim de pedir-lhe que retorne e instaure a ordem novamente. Imbuído pela máxima que orienta a sua campanha colonizadora no novo mundo: "O rei manda civilizar a selva!"; Dom Sebastião de Sousa regressa à Pindorama por meio de um mandato oficial do rei de Portugal, deparando-se com a imagem de uma anticivilização

tomada pela alienação, pelo ócio e pela libertinagem de um povo sem religião. O inconformismo com o destino histórico encontrado por Pindorama diante da negligência política e moral de seus governantes desperta a reação violenta de Dom Sebastião que inicia uma empreitada militar, em busca do reestabelecimento da ordem e da obediência do povoado à metrópole. No entanto, a resistência encontrada por Dom Sebastião de Sousa na figura do personagem Gregório amplia o debate político existente em *Pindorama*, na medida em que o filme se apropria dos signos das utopias e das lutas ideológicas que, historicamente, marcaram os processos de intervenção política no Brasil.

O quadro político e social desenhado por Arnaldo Jabor em sua *Pindorama* é um retrato ambivalente do processo de formação da sociedade brasileira e dos traumas inscritos no seu trajeto histórico. Habitada por índios, negros, brancos, mestiços, como por uma série de personagens arquetípos que simbolizam a exuberância e os conflitos introduzidos na genealogia multicultural que estrutura os mitos sobre a fundação do Brasil, a imaginária *Pindorama* revela mais do que as características da alteridade de um povo e dos elementos que a constituem, para representar um lugar de culto aos aspectos filosóficos da heterogeneidade, por meio da realização um insistente afrontamento à razão colonizadora. Características que estão impressas tanto na simbologia cultural abordada pelo filme, como no exercício dos procedimentos cinematográficos registrados em suas imagens. Nesse sentido, o filme *Pindorama* direciona o sentido da sua discussão política e sociológica não só como um modo de refletir cinematograficamente sobre os percalços gerados pelo golpe militar de 1964, mas também como uma maneira de pontuar a permanência de uma herança cultural, fruto dos embates e desajustes decorrentes da colonização do continente americano. Orientação que demarca a interpretação almejada pelo filme e que está claramente expressa na sua epígrafe:

No século dezesseis, quando éramos colônia de Portugal, nasciam aqui os traços primitivos de nosso caráter nacional. Nossa miséria histórica já estava ali em 'Pindorama' – ('Terra das Árvores Altas', como chamavam os indígenas o que depois virou o Brasil.) Pindorama é, no filme, uma cidade imaginária onde tudo se passa concentradamente. Muitos erros políticos que vemos hoje, no fim do século XX, já estavam encravados na floresta de nossas origens. Os fatos aqui narrados são imaginários... se bem que... verdadeiros.

O entrelaçamento entre o histórico da colonização e a profusão imaginária e simbólica despertada pelo processo de formação da cultura brasileira revela boa parte do potencial artístico da obra cinematográfica de Arnaldo Jabor. Nesse sentido, a poética das imagens entregues por *Pindorama* destaca-se como uma proposta de leitura que vai além da verossimilhança histórica. É através da artificialidade desta síntese "onde tudo se passa concentradamente", que a metáfora temporal de *Pindorama* torna-se um exemplo de algo que podemos aferir a partir do conceito de *eras imaginárias*, como fora elaborado pelo poeta e escritor cubano José Lezama Lima. É na relação poética que a imagem estabelece com o tempo histórico que se engendra uma *era imaginária*. Uma apropriação conceitual semelhante a tipos de imaginação criadas pelo campo inteligível de uma dada sociedade ou cultura, no qual os seus fundos temporais revelam uma potência criadora de imagens. No ensaio, *Eras imaginarias* (1971), Lezama Lima define as especificidades para que tal relação se estabeleça:

(...) tienen que surgir en grandes fondos temporales, ya milênios, ya situaciones excepcionales, que se hacen arquetípicas, que se congelan, donde la imagen las puede apresar al repetir-se. En los milenios, exigidos por una cultura, donde la imagen actúa sobre determinadas circunstancias excepcionales, al convertirse el hecho en una viviente causalidade metafórica, es donde se sitúan esas eras imaginárias. La historia de la poesía no puede ser otra cosa que el estudio y expresión de las eras imaginarias. (Lezama Lima 1971, 44)

70

A partir desta *poética da história*, ou *história poética* que, segundo a pesquisadora, Irlemar Chiampi, Lezama Lima ocupa-se em "examinar momentos em que uma determinada cultura alcançou uma síntese expressiva pela imagem" (Chiampi 2010, 123). Ao focalizar mitos, fábulas, ritos ou conceitos, a imagem torna-se um paradigma da cultura e da vivência poética dos povos. Algo capaz de transcender o tempo histórico. Eis que, a partir da teoria de José Lezama Lima, Irlemar Chiampi considera o impulso anacrônico trazido por este tipo de apropriação, ao "sugerir fragmentos da história em que certas culturas evaporaram imagens como revelação encarnada do absoluto" (Chiampi 2010, 123). Para a pesquisadora, Lezama Lima propõe um método de revisão da história que consiste em "emparelhar diversos instantes privilegiados pela imaginação sem submeter-se à lógica causalista, de nexos visíveis e sucessivos" (Chiampi 2010, 123). É então a partir da deslegitimação de seu "*logos* absoluto" que a imagem

é reverenciada pela teoria de José Lezama Lima como "*la última de las historias posibles*". Pois, a relação entre as imagens e as *eras imaginárias* dá-se sem nenhuma pretensão científica, na medida em que o seu processo constitui-se como uma forma de se estruturar a História como uma "crônica poetizável de imagens".

A imagem em sua capacidade de ser observada como uma evidência além da inscrição histórica, é o movimento que sugere à leitura do filme de Arnaldo Jabor, a predominância de um caráter atemporal dos seus signos e estruturas narrativas. A potência da concentração simbólica almejada pelo filme, referente aos diversos processos históricos e evidências plásticas resultantes da colonização do território brasileiro, aponta para a criação de uma sociedade imaginária marcada por certa descontextualização temporal e territorial da trama que a envolve. Estratégias que surgem em *Pindorama*, como meio de projetar as perspectivas estéticas e políticas do filme, em torno do anacronismo e do deslize conceitual dos seus signos, como ações resultantes de uma figuração alegórica que se estende tanto no sentido interpretativo da sua narrativa; por meio da associação transtemporal que conecta o princípio da colonização a uma delicada observação do quadro político e social brasileiro na segunda metade do século XX; quanto nos excessos dos efeitos expressivos dos seus caracteres cinematográficos, como a montagem, a representação, o figurino, a fotografia, entre outros procedimentos. Algo que faz com que estes caracteres possam atuar na esfera de uma discussão mais ampla sobre o processo civilizatório brasileiro e o imaginário cultural por ele despertado, bem como dentro do próprio contexto artístico e sociocultural em que o filme se apresentava no início da década de 1970. Em suas estruturas estão registradas uma clara associação aos conceitos do Cinema Novo, na sua maneira de projetar a interpretação das tramas nacionais, em direção a um regime expressivo que, em detrimento do modelo ontológico e político emprestado ao realismo cinematográfico, priorizou os efeitos de um posicionamento ético e estético verdadeiramente próximos das tradições da arte brasileira.

71

## A tragédia barroca e a história como ficção

O olhar lançado sob a imaginária *Pindorama* requer estabelecer um engajamento. Um acesso à obra por uma via de mão dupla, entre a profusão dos signos que se evidenciam na imagem cinematográfica e o gesto de

significá-los através da epistemologia do barroco latino-americano. Mais do que apontar uma perspectiva artístico-analítica intrinsecamente ligada aos aspectos revelados pelo filme, onde o paradigma cognitivo é reconhecível pelo paradigma estético, a arte barroca como fora assimilada no contexto americano, tende a oferecer as peculiaridades de uma fenomenologia própria, na forma como a significação das suas imagens prevê a atividade metafórica das dobras temporais implícitas às estruturas da sua linguagem.

Na apreciação que José Lezama Lima faz da estética barroca, o escritor estabelece duas modalidades que distinguem o barroco americano do europeu. Lezama Lima considera os conceitos de "tensão" e "plutonismo" (fogo originário que rompe os fragmentos e os unifica) como marcas das aquisições de linguagem operadas pela arte barroca nas Américas. O viés barroco da arte latino-americana apresentaria não só uma tensão formal, como também uma tensão histórica que permitiu ao escritor considerá-lo a síntese da expressão americana. Um ato transmutativo de assimilação, onde os elementos oferecidos pelas diferentes culturas presentes nos continentes americanos resultam em um estilo surgido de seus respectivos excessos e carências. Essa aquisição de linguagens propõe que na atividade metafórica da arte barroca se engendrem signos capazes de uma revivescência do espírito do homem americano que transcorre no seu voluptuoso diálogo com a paisagem e a natureza.

72

O *ethos* americanista das teses de Lezama Lima permite traçar as singularidades que conjugam o seu pensamento às qualidades formais da estética cinematográfica de *Pindorama*. A partir de uma relação onde a alteridade, a história e a imagem são denominadores comuns de um devir conformado pela paisagem, a sua ontologia difere-se do pensamento americanista essencialista, na medida em que propõe que toda história seja uma forma de ficção, inclusive as próprias genealogias. Ao optar pelo devir como uma maneira de opor-se ao historicismo, Lezama conceitua a História como algo direcionado por um "logos poético". Essa atividade metafórica é o que faz da imagem uma possibilidade de abranger a multiformidade do real.

Ao investigar o pensamento do escritor cubano, Irlemar Chiampi aborda o conceito de *dificuldade americana*<sup>3</sup>, como uma forma de "resistência" que incita o conhecimento. Para a pesquisadora, esta dificuldade não consiste na investigação do *Ser* no sentido metafísico da *Essência* do homem americano, ou da sua *Origem* como lugar do não-ser destituído de movimento relacional. O difícil, a partir de Lezama Lima, é algo que tende a mostrar

a "forma em devir" de uma "paisagem" abordada como cultura ou espírito revelados pela natureza, a fim de estabelecer um sentido e, logo, uma visão histórica (Chiampi 1988, 22). Entende-se que a relação de devir do homem americano dá-se a partir da sua proximidade com a natureza, onde a paisagem (a cultura) conformaria não a sua essência, mas o seu estar no mundo.

Ao propor o papel da natureza nessa atividade hermenêutica de construir uma perspectiva sobre a História, Lezama Lima refuta a força ordenadora da causalidade histórica, conforme desejou Hegel em sua *História Universal*<sup>4</sup>. Para Hegel, a natureza é uma entidade inerte, sem evolução e a-histórica. Ao fazer da História algo entregue e/ou tecido pelas imagens, Lezama Lima pressupõe que essa relação se estabeleça através do papel fundamental da natureza em influenciar a perspectiva humana. Entendida pelo autor como um 'espaço gnóstico', a natureza é algo espiritualizado, um sujeito, plena de dons em si, que aguarda para expressar-se à mirada do homem para iniciar o imediato diálogo (de espíritos, do homem e do natural) que impulsiona a cultura. Algo fundamental para entendermos a influência do barroco no seu pensamento e a maneira como podemos, a partir de seus conceitos, estabelecer uma relação entre o homem e a natureza com a crise da filosofia messiânica, principalmente, na medida em que tais considerações podem ser associadas a natureza do embate ideológico travado em *Pindorama*, na sua relação com visão edênica da descoberta do novo mundo.

Em suas teses sobre o conceito de história, Walter Benjamin desenvolve um trabalho arqueológico em busca da forma como a teologia influenciou o pensamento ocidental e as suas diferentes maneiras de se apropriar do senso histórico. O arcabouço teórico das teses de Benjamin apresenta o contraponto entre a *História Universal*, de natureza idealista, e aquilo que o próprio filósofo denominou como *Tempo Messiânico*, a partir de tal influência da teologia na sua leitura histórica. Para Benjamin, o historicismo recai na história universal, cujo método é aditivo e a História se serve de uma perspectiva meramente acumulativa. Nos meandros da relação monadológica que a proposta messiânica sugere à perspectiva temporal, a História é tida como o objeto de uma construção, "cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo *Agora (Jetztzeit)*" (Benjamin 2012, 18). Este *Agora*, entendido como o paradigma do *tempo messiânico*, representa a função escatológica de um gesto capaz de concentrar em si, toda uma disposição cosmológica onde, "a história de toda a humanidade, corresponde milime-



tricamente àquela figura da história da humanidade no contexto do universo" (Benjamin 2012, 20).

A origem teológica do *tempo messiânico* representa a fissura temporal por onde entraria o Messias; o momento onde a história é "experenciada"<sup>5</sup>. A função dessa conceituação aborda questões essenciais à ideia do anacronismo como parte integrante dessa economia da revelação. As próprias instituições artístico-formais da estética barroca seriam secularizações desse pensamento que atravessaram a história da arte, ao retomarem a perspectiva pagã do anacronismo histórico. Entretanto, é essa função teológica do anacronismo messiânico, o principal objeto de crítica do pensamento americanista, na medida em que ele aponta a forma como a cosmogonia cristã continua a direcionar a ideia de um desenvolvimento e um fim da História, atestada pela transitoriedade da presença do mistério. Algo capaz de revelar a forma como a antropologia foi, historicamente, suprimida das considerações filosóficas sobre o tema. No ensaio *A crise da Filosofia Messiânica*, Oswald de Andrade, ao sugerir que a antropofagia seja entendida como um rito que se liga à operação metafísica de transformação do totem em tabu, propõe que, de um valor oposto ao valor favorável, tal ato leve às últimas consequências a concepção estoica do primitivo ante a morte, onde a vida seria "devoção pura"; algo natural e necessário:

Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizar o tabu. Que é o tabu senão o intocável, o limite? Enquanto na sua escala axiológica fundamental, o homem do Ocidente elevou as categorias do seu conhecimento até Deus, supremo bem, o primitivo instituiu a sua escala de valores até Deus, supremo mal. Há nisso uma radical oposição de conceitos que dá uma radical oposição de conduta. E tudo se prende a dois hemisférios culturais que dividiram a história em Matriarcado e Patriarcado. Aquele é o mundo do homem primitivo. Este, o do homem civilizado. Aquele produziu uma cultura antropofágica, este, uma cultura messiânica. (Andrade 2011, 139)

Para Oswald de Andrade, o messianismo corresponde ao patriarcado, na medida em que a ruptura histórica com a sociedade matriarcal foi a base sob a qual se erigiu a interdependência entre o homem e a redenção. Mais do que considerar as consequências políticas dessa ruptura e os apontamentos do messianismo em relação ao materialismo histórico; como também fizera Benjamin; Oswald de Andrade propõe a crise da filosofia messiânica a partir de uma tese dialética que resultaria na síntese entre a cultura antropofágica e a cultura messiânica. Tal síntese – o homem natural tecnizado –

seria a superação da negatividade do segundo estágio da dialética, onde está o homem civilizado como antítese do homem natural.

Walter Benjamin também realiza uma abordagem da negatividade entre homem e natureza. Para Benjamin, a natureza é messiânica devido à sua eterna e total transitoriedade. Alcançar a transitoriedade, também para os estágios do homem que são natureza, é tarefa de uma política universal, "cujo método terá de chamar-se nihilismo" (Benjamin 2012, 24). Para Oswald, "o existencialismo recolocou o homem na sua ansiedade ancestral" (Andrade 2011, 198). O estar para morte projeta o homem no meridiano da devoração. Contudo, ao seu ver, o existencialismo exprime um momento alto da subjetividade, onde o indivíduo se historializa como consciência e drama, mas não como superação do patriarcado.

A negatividade da projeção existencial do homem civilizado em busca de conciliar-se com a natureza, presente nos mitos cosmogônicos das teologias hebraica e cristã, é o fundamento da tese messiânica que promete restituir tal experiência. Diferentemente, a teoria de José Lezama Lima propõe que a existência do homem seja revelada pela natureza e a vida seja entendida como um devir. A visão histórica que este adquire através da imagem seria, conforme Irlema Chiampi, um "ponto intermediário", no qual o devir americano sem se render à noção de progresso ou evolução, se sujeita, em troca, ao vaivém ideacional de um "sujeito metafórico" livre das malhas do historicismo (Chiampi 1988, 24). Na medialidade de uma vida sensível que é, ao mesmo tempo, poética e criadora, dá-se a atuação de um ser que visa produzir uma metamorfose das entidades naturais e culturais, em busca de uma nova visão. Para Lezama Lima, "esse sujeito metafórico atua como o fator temporal que impede que as entidades naturais ou culturais imaginárias se tornem *gelées* na sua estéril planície" (Lezama Lima 1988, 52). Sendo assim, a relação entre o homem e a natureza deixa de ser espectral, para que a alteridade seja entendida a partir da visão do homem como um sujeito que se apropria metaforicamente do seu estado de devir no mundo.

A maneira como José Lezama Lima propõe tal relação aproxima-se das teorias elaboradas pelo pensador martinicano Édouard Glissant. A partir da apropriação deleuziana do conceito de devir e da identidade como rizoma, Glissant afirma que a América lhe apreende pela paisagem (*irrué*), a qual contém irrupção e ímpeto; erupção; realidade e irrealidade. Nesses tipos de espaços, "o olho não se familiariza com as astúcias e finezas da perspectiva; o olhar abarca com um só impulso a platitude vertical e o acúmulo rugoso

do real" (Glissant 2005, 14). Assim, Glissant aborda a tendência da paisagem/imagem em predispor o pensamento do homem e de projetar a noção de identidade no âmbito do conflito e da imprevisibilidade, onde "todas as contradições, todos os possíveis estão inscritos nessa diversidade do mundo" (Glissant 2005, 30). O seu conceito de *crioulização*<sup>6</sup>, entendido como uma modalidade crítica do devir das sociedades americanas, propõe que a identidade seja algo que não se finda em um processo absoluto, para que ela seja entendida como uma contra afirmação dos processos de desenvolvimento. Como traços de um *contínuo*, elas não contêm uma raiz única, pois são rastros/resíduos de um "não-sistema" de pensamento que não é nem dominador, nem sistemático, nem impotente, mas um não-sistema intuitivo, frágil e ambíguo, que convém melhor à "extraordinária complexidade e à extraordinária dimensão de multiplicidade do mundo no qual vivemos" (Glissant 2005, 29).

Atravessada e sustentada pelo rastro/resíduo, a paisagem deixa de ser um cenário conveniente e torna-se um personagem do drama da Relação. A paisagem não é mais o invólucro passivo da todo-poderosa Narrativa, mas a dimensão mutante e perdurável de toda mudança e de toda troca. Esse imaginário do pensamento do rastro/resíduo nos é consubstancial quando vivemos uma poética da Relação no mundo atual. (Glissant 2005, 30)

76

Na exposição que *Pindorama* faz da negatividade do estágio civilizatório sendo, relativamente, superada por um devir sugerido pela paisagem cultural, apresenta-se um movimento transitório em que esse espaço de imprevisibilidade das ações narradas no filme se dá pelo conflito, violência, resistência e assimilação referentes ao estado de embate instaurado entre os seus personagens que defendem a razão colonizadora e aqueles que protagonizam a sua resistência. Na concepção do *lócus* imaginário brasileiro, Arnaldo Jabor reverencia os mitos fundadores da nossa civilização, destacando o contraponto entre a natureza messiânica incutida na simbologia heráldica do sebastianismo<sup>7</sup>, representada pelo personagem de Dom Sebastião de Sousa, e o caráter não-ocidental da cultura antropófaga revelada através de Gregório. Em tal contexto, o embate entre os anseios quixotescos de Gregório – o cantor, filho de antropófago, de negro e de índio, que recusa as leis de além-mar porque o seu verdadeiro rei é o Rei Nagô – e projeto civilizatório de Dom Sebastião resultam na ambiguidade dos fatos narrados que, da barbárie promovida pela supremacia bélica do opressor, acabam por desconstruir os argumentos morais e ideológicos que até então embasavam

a empreitada de Dom Sebastião. Nesse sentido, os movimentos gerados pela narrativa de *Pindorama* encadeiam ações de resistência e de afeto que tornam a figura de Dom Sebastião de Sousa um espectro perturbado pelas imagens e a realidade bárbara que o cerca. Voltando-se contra a comunidade que ele mesmo fundara, como na tragédia de *Coriolanus*<sup>8</sup>, o ódio contra o povo e a liberdade repercute em uma série de atos brutais repudiados pela sua própria mulher. Após fazer Gregório seu prisioneiro, Sebastião assassina a sua esposa e o novo governador de Pindorama. Eis que a tragédia arquitetada por Jabor alcança, no nível da sua figuração alegórica, um movimento de denúncia dos excessos cometidos pelo colonizador, mediante o estatuto ontológico angariado pelas práticas que continuaram a reproduzir historicamente a sua lógica violenta e sua arbitrariedade política.

Considerando a relação entre o homem e a matéria circundante, a tese pós-histórica a qual se direciona o filme *Pindorama* é aquela onde os momentos da História ainda estão disponíveis. Algo capaz de projetar a estética no âmbito das relações que existem entre uma dada cultura e as suas evidências, para além de uma mera discussão com a sua tradição. No movimento de deshistoricização da arte em busca de uma nova ontologia, a tese final de *Pindorama* parece desaguar no caráter pessimista de um transe destrutivo, onde a negatividade se dá como princípio irrestituível. Entretanto, o gesto negador da obra incute a proposta de uma nova ordem. O triunfo da violência diante da sociedade sem classes leva Dom Sebastião ao delírio, alegorizando a derrota histórica representada pelo golpe militar, lamentada tanto pela esquerda quanto por outros setores da política brasileira interessados no desenvolvimento social. O horror promovido pelo esvaziamento ideológico de Dom Sebastião perante a morte de Gregório estabelece uma relação direta com aquilo que Oswald de Andrade atribuiu a projeção de uma "nova idade do ócio" (Andrade 2011, 202). Momento onde não se propõe o problema da liberdade, que só existiria como reivindicação, quando homem passa a escravizar o próprio homem. Nesse sentido, na resistência de Gregório está projetado um elogio ao mundo onde o ócio e o aspecto natural da liberdade superariam a mera síntese dialética do *bárbaro tecnizado*, propondo os caminhos possíveis associados a imagem do *homo ludens* na sua poética da relação. Eis o sentido do gesto terrificante de Dom Sebastião ao ver Gregório morto em seus braços. Na violência estaria contida uma grande parcela daquilo que não se espera da civilização futura. Por isso, ao fim do filme, o epílogo:

... confiança no futuro, que não pode ser pior do que o passado.  
Paulo Prado "Retrato do Brasil".

Contudo, o intuito de projetar o anacronismo no âmbito das "histórias possíveis" de serem narradas através da trama proposta pelo filme *Pindorama*, é mais do que uma forma de vislumbrar uma possível superação do historicismo no seu plano conceitual e narrativo, é a busca de uma nova ontologia subjacente ao projeto estético do filme. De acordo com a perspectiva americanista passível de ser relacionada a alguns dos elementos que compõem a obra de Arnaldo Jabor, a tese messiânica supera o historicismo, mas não o seu próprio *ethos* romântico. Nesse sentido, o progredir da crítica lezamiana projeta-se nesse lugar onde as evidências do arcaico e o papel simbólico da natureza não se limitam a estabelecerem experiências de reconciliação, mas a traçarem aspectos do caráter neobarroco<sup>9</sup> da expressão americana. Na medida em que *Pindorama* se vale de tal abordagem, a imagem torna-se a evidência de uma "possibilidade" que permite ao cinema explorar aquilo que Glissant considera ao dizer que "o ato poético é um elemento de conhecimento do real" (Glissant 2005, 31).

## 78 A imagem cinematográfica como a última das histórias possíveis

As premissas teóricas de José Lezama Lima que articulam a perspectiva histórica como uma ficção direcionada pelos *logos* poético; pela causalidade do contraponto anti-historicista; pela *era imaginária* como vivência metafórica; e pela conceituação da natureza como um *espaço* gnóstico, são considerações sobre o devir da expressão americana onde Lezama Lima opera o *Eros Cognoscente* (e não do *Espírito objetivo*) através da imagem. A forma como a História é compreendida como um tecido a ser entregue pela imagem é, no seu sistema conceitual, o lugar da produção de uma "ficção do sujeito". Para Chiampi, ao assumir essa condição do *logos* poético, Lezama não pretende "desqualificar a veracidade da imagem, mas trazer o historicismo para o plano da linguagem" (Chiampi 1988, 24).

Com essa "queda na linguagem", Lezama legitima a técnica do contraponto para erigir uma visão histórica isenta do causalismo historicista. O contraponto instaura a liberdade da leitura do sujeito metafórico, para compor o que ele chamou de "rede de imagens que forma a Imagem", em outro ensaio ("Las imágenes posibles"). Em vez de relacionar os fatos culturais america-

nos pela relação de causa-efeito, denunciando uma progressão evolutiva, o seu contraponto se move, erráticamente, para diante e para trás no tempo, em busca de analogias que revelem o devir. (Chiampi 1988, 25)

Como uma meta-história dos primórdios da colonização e da formação da sociedade brasileira, *Pindorama* projeta a imagem e o texto cinematográficos nesse movimento em que a queda da linguagem no plano do "incondicionado poético" se torna uma atividade análoga à produção de uma perspectiva histórica, onde os fatos e a imaginação se equiparam como dados de uma mesma arqueologia visual. Como expoentes de uma atividade onde os fundos temporais da imagem, como nas *eras imaginárias*, projetam através do cinema o abandono do elemento de semelhança entre a linguagem e o mundo real. Pois o que vemos em *Pindorama* é a manifestação de uma poética da imagem que, no campo do cinema, está relacionada ao ato de ver e à própria produção do visível, como elementos dissociados a uma realidade ou a uma transcendência contida em si, mas que se definem potencialmente com uma espécie de vivência anacrônica dada no presente da projeção.

A ideia de se conceber a tessitura da História como imagem e a sua queda no plano da linguagem aproximam-se então da forma como Susan Buck-Morss propõe que a tela do cinema seja entendida como uma "prótese de percepção". Realizando uma espécie de revisão da fenomenologia, Buck-Morss argumenta contra a realidade objetiva e as suas categorias de pureza, conforme traçou Husserl. Para a pesquisadora, a superfície da tela do cinema funciona como um órgão artificial de cognição. Ao definir, propõe que "o órgão protético da tela do cinema, não só duplica a percepção cognitiva humana, mas também transforma sua natureza" (Buck-Morss 2009, 13). No espaço-tempo cinematográfico, o efeito de suas técnicas é de espreitar a percepção, liberta de um mundo mais amplo do qual faz parte, para sujeitá-la a uma "condensação temporal e espacial extrema, e mantê-la em suspenso, flutuando em uma sequência de dimensões aparentemente autônomas" (Buck-Morss 2009, 13).

O ato de ver dado em um presente simulado é o que faz da imagem cinematográfica um "traço cinético gravado de uma ausência" (Buck-Morss 2009, 15). Para Buck-Morss, a imagem presente é o sinônimo de uma latência que retrata um objeto que desapareceu, ou que talvez nem mesmo tenha existido. A realidade e a ficção são equivalentes cognitivos desse presente simulado, porém, ambos são constituídos por uma consciência intencional dependente dos princípios fílmicos e da montagem de seu signi-

ficado. Na medida em que *Pindorama* estabelece uma relação entre o cinema e a percepção/vivência de um fato estético que se desdobra em sua profunda relação com os fundos temporais que constituem as eras imaginárias amalgamadas no processo de formação do Brasil, tal efeito não se pretende como um fato psicológico ou um fenômeno puro, mas como um enunciado sensível de uma visão histórica convencionada pela própria linguagem cinematográfica e pela maneira como os caracteres do filme imprimem uma história possível para um conteúdo ininteligível.

Nesse sentido, o interessante em unir as *eras imaginárias* e os demais conceitos de José Lezama Lima à leitura da tela do cinema como uma prótese de percepção está no fato de aproximar as noções de *percepção* e *vivência*. As *eras imaginárias* como um tipo de revivescência poética também podem expressar-se na superfície protética da tela; nas dimensões da percepção cinematográfica. Ambas operam num sistema baseado na cognição, e não em uma existência prévia no *eu*. Para uma, na relação poética entre o homem e a natureza, e para a outra, na relação entre o ver e os elementos fílmicos. Tais atividades, enquanto criadoras de imagens, são também formadoras de subjetividade e, com isso, de senso histórico. Eis a forma como a imagem se torna a "última das histórias possíveis", na medida em que ela é evidência de um ato intencional que propõe sua própria lógica e, ao mesmo tempo, da derradeira dificuldade contrapontística de se opor a história ao imaginário.

A percepção protética como fonte de significado é entendida por Buck-Morss como uma forma de violência. As "histórias possíveis", entretanto, não deixam de figurar uma evidência da cultura e, por isso, da barbárie. O que resta é pensar em qual tipo de experiência, o objeto filme, como proposta artística, articula como perspectiva política e filosófica. Pois, na experiência cinematográfica, a cognição tem uma função tanto física quanto intelectual. Sendo assim, a prótese cinematográfica é também uma produtora de imaginário político. Por fim, quando Arnaldo Jabor deu vida ao filme *Pindorama* como um objeto de experimentação e ruptura linguística, a sua obra abarcou não só certas qualidades formais da estética barroca e do sistema de pensamento que alguns teóricos e interpretes atribuíram às evidências do estilo no continente americano, como também se aproximou das características discursivas que as vanguardas cinematográficas, principalmente o Cinema Novo, propunham na época. Contudo, é no âmbito de uma relação sensível e um tanto indeterminada entre o sujeito e o objeto da experiência

que as *eras imaginárias* e as demais possibilidades de se ressignificar a história, edificam um tipo de noção estética que não se determina apenas pelo reconhecimento simbólico, mas sim no desdobramento de uma percepção e de uma vivência, onde a imagem é tida como uma disposição criadora de uma sensibilidade imensurável e inalienável.

Portanto, a discussão política que pretende ligar a genealogia da cultura brasileira à ditadura militar só acontece porque tal relação sensível não é, necessariamente, algo que requer uma ruptura de linguagem, ou o selo da experimentação. É pelo fato do espectador se tornar o sujeito metafórico do contraponto tanto da linguagem como da história que o estado anacrônico no qual o seu *ser* se encontra, o permite habitar uma natureza contemporânea (ou um dado no presente) que liga o passado, o presente e o futuro. Tanto para a tese messiânica que leva Giorgio Agamben a dizer que o "contemporâneo" é aquele que não coincide verdadeiramente com o seu tempo, e por isso está apto, "através desse deslocamento e desse anacronismo" (Agamben 2009, 58), a percebê-lo e a apreendê-lo melhor, quanto para perspectiva antropológica de Lezama Lima, onde a vida poética e atemporal do homem americano é o exemplo da união entre a inerência da destruição e a potência criadora. Frente a tal interlocução é que o filme *Pindorama* pode ser entendido como um território imaginário onde o projeto de "civilizar a selva"; que a ditadura militar brasileira também trouxe à tona; é sempre o anúncio da invalidez da própria fé a qual ele pretende evocar perante a natureza.

81

#### Referências Bibliográficas

- Giorgio, Agamben. 2009. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, Santa Catarina: Argos.
- de Andrade, Oswald. 2011. *A crise da Filosofia Messiânica*, in *Autopia antropofágica*. São Paulo: Globo.
- Benjamin, Walter. 2012. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Buck-Morss, Susan. 2009. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Florianópolis: Cultura e Barbárie.
- Chiampi, Irlemar. 2010. *Barroco e Modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva.
- Chiampi, Irlemar. 1988. *A história tecida pela imagem*, in José Lezama Lima, *A expressão americana*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- Glissant, Édouard. 2005. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF.



Lezama Lima, José. 1988. *A expressão americana*. São Paulo: Ed. Brasiliense.

Lezama Lima, José. 1971. *Las eras imaginarias*. Madrid: Fundamentos.

Sarduy, Severo. 2011. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El Cuelco de Plata Editorial.

---

1 Artigo apresentado na XVII Encontro Socine 2013 na Unisul – Grande Florianópolis, na sessão: *Olhares sobre o cinema brasileiro*.

2 Na entrevista que integra o material extra do DVD *Pindorama*, lançado em 2006 e distribuído no Brasil pela Versátil Home Vídeo, Arnaldo Jabor ressalta a influência da obra de Glauber Rocha na realização da sua primeira ficção. O cineasta destaca os filmes *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), como obras que influenciaram *Pindorama* no intuito de discutir os efeitos do golpe militar ocorrido em 1964, e do Ato Institucional nº 5 decretado em 1968.

3 A "dificuldade americana", mencionada por Irlemar Chiampi, está implícita na máxima lezamiana que abre o ensaio *A expressão americana*: "Somente o difícil é estimulante; somente a resistência que nos desafia é capaz de assestar, suscitar e manter nossa potência de conhecimento" (Lezama Lima 1988, 47). De acordo com Chiampi, as dificuldades que apontam Lezama, são de relevar o sentido – o que requer a causalidade do historicismo (a relação causa-efeito no devir); e de adquirir uma visão histórica desse devir, mediante o contraponto ou "tecido entregue pela imagem", afastando-se, portanto, da busca do sentido e da causalidade do historicismo. (Chiampi 1988, 22)

4 Conforme considera Irlemar Chiampi, em *Lições sobre a filosofia da História Universal*, Hegel "concebia a história como a exposição do Espírito (a Razão ou Logos) num processo que leva ao autodesenvolvimento e ao autoconhecimento." Nos termos da lógica hegeliana, "o devir surge como o lugar onde o ser e não ser se reconciliam". A essa concepção, Lezama Lima pretende opor uma visão histórica direcionada não pela razão – que só leva a um *deve ser* – mas por um outro logos: o *logos poético*. (Chiampi 1988, 22) As teorias de José Lezama Lima sobre a história pretendem-se como um contraponto da dialética-histórica hegeliana. Contra a posição eurocêntrica de Hegel, Lezama Lima procura estabelecer uma relação entre o homem e a história que se sustente por vias da natureza e dos recursos espirituais que esta é capaz de evocar.

5 Para Walter Benjamin: "O mundo messiânico é o mundo de uma atualidade plena e integral. Só nele existe uma história universal. Não a história escrita, mas a festivamente experienciada" (Benjamin 2012, 184).

6 O conceito de criouliização elaborado por Édouard Glissant em *Introdução a uma poética da diversidade* é, evidentemente, cunhado a partir da experiência da colonização americana onde o sujeito crioulo tornou-se uma amálgama das experiências de opressão dadas a partir da escravidão. O termo criouliização vem do caráter heterogêneo da língua crioula. Mais do que um sinônimo da miscigenação ou mestiçagem, a criouliização se pretende como algo imprevisível, ao passo que esses demais termos tendem a oferecer o valor de seus respectivos cálculos. Para Glissant: "a criouliização é a mestiçagem acrescida de uma mais-valia que é a imprevisibilidade" (Glissant 2005, 22). Ela exige que os elementos heterogêneos

colocados em relação "se intervalorizem" e sejam "equivalentes em valor" para que se efetuem realmente. Os fenômenos de crioulização são importantes porque "permitem praticar uma nova abordagem da dimensão espiritual das humanidades. Uma abordagem que passa por uma recomposição da paisagem mental dessas humanidades presentes hoje no mundo" (Glissant 2005, 20).

7 A referência que o texto faz ao sebastianismo compreende a estratificação em seita messiânica do desenrolar da Batalha de Alcácer-Quibir no Marrocos, em 1578. Transformado em um movimento místico-religioso, o sebastianismo profetiza a volta do Rei Dom Sebastião de Portugal, desaparecido no conflito. A seita ganhou projeção no imaginário e na cultura brasileira, principalmente no Nordeste, exercendo influência nos acontecimentos de Canudos (1896-1897) e da Pedra Bonita (1836). A sua importância seria ainda contemplada pelos sermões do Padre Antônio Vieira e por uma vasta literatura nacional.

8 *Coriolanus* é o nome da tragédia de William Shakespeare de 1608, que conta a história do general romano Caio Márcio, responsável por tomar a cidade de Corioli dos volscos. Ao despertar a ira dos romanos, o general sofre o repúdio de sua própria mulher, na medida em que submete a sua própria cidade natal ao seu desejo de vingança.

9 Os debates acadêmicos sobre o conceito de *neobarroco* perpassam pela relação entre a estrutura histórica do período barroco e os seus efeitos na contemporaneidade. Nesse campo atua o conflito entre o entendimento do barroco como prática discursiva ligada à Contra-Reforma e, ao mesmo tempo, a sua conceitualização atemporal dentro do propósito de negação do espírito clássico. A visão de José Lezama Lima se difere das concepções de Eugênio D'ors e Alejo Carpentier, para os quais o barroco seria um conceito transhistórico e transgeográfico. Para Lezama Lima, o barroco seria uma continuidade da *poiesis* do século XVII até o XX, fazendo com que ele deixe de ser objeto "histórico", para ser compreendido como uma condição, particularmente, atribuída ao homem americano devido à confluência dos fatores decorridos do descobrimento da América que, por sua vez, resultam em uma encruzilhada de signos e temporalidades fora dos esquemas progressistas da história linear. Uma meta-história que Severo Sarduy chama de *neobarroca*, ao considerar o estilo barroco uma apoteose do artifício. A *artificialização* do barroco estaria pautada pela irrisão da natureza, através de seus arabescos e volutas. Na sua definição binária entre *barroco* e *neobarroco*, a primeira categoria, marcada pela leitura histórica, caracteriza-se por uma epistemologia (a monadologia leibniziana) que contém a infinitude como potência, mas que não rompe com o *logos* teológico. Para Sarduy: "*Ese logos marca con su autoridad y equilibrio los dos ejes epistémicos del siglo barroco: el dios – el verbo de potencia infinita – jesuita, y su metáfora terrestre, el rey.*" Ao contrário, o *neobarroco* ou barroco atual reflete estruturalmente a inarmonia, a ruptura da homogeneidade, do absoluto; esta seria "*la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico*" (Sarduy 2011, 35).